

# Die Eigen-Art mobilisieren

## Alexander Langs Weg vom Schauspieler zum Regisseur – Eine biografische Skizze anlässlich der Verleihung des Konrad-Wolf-Preises in der Berliner Akademie der Künste

von Thomas Wieck

Verwundertes Erstaunen über sich und das eigene Sein in der Welt im jähen Gewahrwerden, dass die Welt eine andere als die vorgedachte und ausgedachte ist: Das ist wohl ein Grundgestus des jugendlichen Heldenpielers Alexander Lang am Deutschen Theater Berlin Anfang der siebziger Jahre gewesen. Dass diese bittere Erkenntnis den Helden zum hemmungslosen Rasen gegen sich und die Welt brachte, begeisterte Zuschauer und Kritiker.

Im Hause selbst fand er schnell Anerkennung und Fürsprache; erstaunlich für einen jungen Schauspieler, wenn er direkt vom Berliner Ensemble kam: „Er hat intuitives Gespür für Kostüme, er weiß viel von der Erzählfähigkeit von Haltungen und Gesichtern. Er weiß oder ahnt ebensoviel von dem Wesens- und Umweltgeprägten der Stimme. Und wenn er sich in diesem Sinne alles gründlich und genau gemacht hat, kommt der romantische Ernst einer Begeisterung für das herrliche Wunder, sich auf dem Theater unentwegt verwandeln zu können, in beinahe übermütiger Aufhebung aller Selbststrenge noch dazu.“

Der Blick Ilse Galferts auf Lang in *Theater der Zeit* (Heft 9/1972) lässt schon eine Regiebegabung ahnen. Aber noch dominiert die Spielwut. Und Lang hat Kräftiges und viel zu spielen: Ferdinand, Caliban oder – an einem Abend – den Prinzen von Homburg und Ruprecht in dem berühmten Kleistdoppelprojekt Adolf Dresens. In „Die Insel“ – inszeniert von Klaus Erforth und Alexander Stillmark – gelang ihm und seinem Partner Christian Grashof eine schauspielerische Meisterleistung. Auf leerer Bühne, gefangen nicht von elenden, Gefängnismauern vortäuschenden Theaterkulissen, sondern gebannt von einem realen schmalen Kreidestrich auf der Bühne, spielen sie die Leidens- und Lebensgeschichten zweier gefangener Schwarzer, ganz aus sich selbst heraus, ohne jede falsche Einfühlung ins Fremde. Das Fremde, das Beklemmende, war ihre aktuelle Spielsituation, denn sie waren den Blicken der um sie herum sitzenden Zuschauer schutzlos preisgegeben. So wurden sie zu Gefangenen. Dieses Ausgeliefertsein war stärker – weil direkt sinnlich erfahrbar von den Darstellern – als jede naturalistische Nachahmung finsterner Gefängnisqualen. Kein Entkommen nirgends; hier half allein ein hochgespanntes und selbstvergessenes Spiel bis zum bitteren Ende. Lang wird es später seinen Schauspielern immer wieder abverlangen.

Dann, 1977, kam „Guevara“ mit einem artistischen Meisterstück. Die letzte Szene des Abends, die grundlegende Auseinandersetzung zwischen Castro und Guevara vor seinem Abschied aus Kuba, wurde von Lang im Alleingang gespielt: Er, Guevara, spielte auch die Figur Castro. Die Uraufführung fiel aus, verboten aus dunklen Gründen. Das DT zeigte den Probenstand 14 Tage vor dem geplanten, aber bereits gecancelten Termin in einer halboffiziellen Matinee mittels einer 35-Millimeter-Filmaufzeichnung.

Die nächste Arbeit mit den Regisseuren Erforth und Stillmark sollte Heiner Müllers „Philoktet“ werden. Doch hier endete die Zusammenarbeit. Lang entdeckte beim Probieren, dass dem Stück nicht, wie die Regisseure glaubten, mit dem eindeutigen Konzept einer linearen Sinn- und Bedeutungszuweisung beizukommen war. Ihm eine konkrete historische Bedeutsamkeit oder gar eine übergeschichtliche Moral abzuzwingen, war in seinen Augen ein Irrweg. So trennten sich unaufgeregt die Schauspieler und das Regieteam. An einem Haus wie dem Deutschen Theater stand der gestaltenden Kraft der Schauspieler auch der Platz am Regiepult offen, und die Tradition dieses Hauses favorisierte den inszenierenden Schauspieler allemal. Der Regisseur Lang erstand aus dem Ensemble der Spieler, aber nicht, weil er dort keine Resonanz fand, sondern, ganz im Gegenteil, weil er um die Not der anderen wusste.

1981 erklärt er in einer Lehrveranstaltung Berliner Schauspielregiestudenten diesen Schritt: „Ich bin in die Regie eingestiegen, als eine Lücke entstand. Dresens Weggang war für mich ein schmerzlicher Verlust, da an ihm meine Orientierung als Schauspieler hing. Dazu kam, daß die Zusammenarbeit mit dem anderen Team auseinander ging. Ich stieß in die Lücke, um meinen Kollegen zunächst einmal einen Punkt gemeinsamer Arbeit bieten zu können. Ich habe ganz bewußt, als ich anfang, Regie zu machen, ‚Pauline‘ (1976) gewählt, denn es war mir klar, daß ich Handwerk lernen mußte. Ich war nicht von vornherein darauf aus, Kunst zu machen. Ich habe Lust bekommen, meine Tätigkeit als Regisseur konsequent zu Ende zu führen, d.h. bis zu einem Punkt zu treiben, wo ich sage, daß ich diese Art Theater satt habe.“

Seine Kunst-Absichten hat Lang schon früh festgelegt, während der Arbeit an „Miss Sara Sampson“ (1978).

„Und bei der ‚Sara‘ verblüfft doch, daß da mehrere Personen seltsame Anstrengungen unternehmen, ihr Handeln und ihre Gefühle in Einklang mit einer zeitbedingten Moralvorstellung zu bringen und daß das Ende dieser Anstrengung der Zusammenbruch eben dieser gigantischen Mühe ist. Was ist das für ein moralisches Prinzip, das die Figuren zwingt, im Tod eine Lösung ihrer Konflikte zu suchen? Dieses Stück bietet die Möglichkeit, anhand emotionaler Durchdringung der Figuren ein geschichtliches Problem erlebbar zu machen.“

Langs Plan einer theatralischen Geschichte der Emotionen als Gegenstand und Methode seiner künftigen Inszenierungen bedurfte einer besonderen Spielweise. Er hat sie mit einem kleinen Kreis bereiter Schauspieler seit „Dantons Tod“ (1981) entwickelt, besonders in der Art und Weise des figuralen Sprechhandelns. „Langs Arbeit an Stimmen und Sprache erzeugt größtmögliche psychische Intensitäten, die den Ausdruck der Figuren in die Nähe des Wahnsinns bringt, und er legt gleichzeitig eine zeitliche Distanz zwischen die Schauspieler und ihre Figuren, durch welche der Wahnsinn als der einer historischen Situation erscheint.“

So beschreibt es Stefanie Carp 1986 in *Theater heute*. Langs Inszenierungen sind publizistisch gründlich vorgestellt, sie müssen hier nicht erinnert werden. Hinweisen will ich nur darauf, dass sie im „Gespräch“ mit Heiner Müllers Theaterästhetik zu verstehen sind, und dass Volker Pfüller durch seine gegenwärtig grellen, grotesken, die Künstlichkeit des Theaters betonenden Raum-, Kostüm- und Maskenvorschläge politische Schärfe ins Spiel brachte.

Die Erfolge Langs waren verständlich bei einem Publikum, das sich hier und jetzt in seiner Individualität bestätigt sehen, seiner Lebensgier folgen wollte und der sozialen Einhegung zu entkommen trachtete; das sich anschickte, viele seiner durchaus selbstgewählten Bindungen aufzukündigen. Die Kehrseite dieses Begehrens war die kaum abweisbare Einsicht in die private, kollektive, gesellschaftliche Verantwortung jeglicher Individualität. Der Widerspruch war unter den gegebenen Verhältnissen unlösbar. Die Verhältnisse waren nicht mehr zu verteidigen, aber lassen konnte man auch noch nicht von ihnen. Gefühle, Leidenschaften, rationale Erwägungen und soziale Erfahrungen schossen unvermittelt durcheinander. Davon erzählen Langs Inszenierungen. Doch Konkurrenz trat auch auf den Plan, vorwärtsweisende und rückwärts orientierte.

Langs „Trilogie der Leidenschaften“ (1985/86) wird gerahmt zum einen von „Judith“ (1985), der von Siegfried Matthus hochaffektiv, hysterisch aufgeladenen Reformulierung der großen Oper, hohl dröhnend dahinrauschend, und zum anderen von Frank Castorfs Inszenierung des „Bau“ (1986), womit Castorf erstmalig Heiner Müller beim Wort nahm, den Stücktext fragmentierte, synthetisierte, so zum Spielmaterial eigener Weltsicht umnutzte und damit ein neues, anderes Theater in der DDR ermöglichte.

Zur selben Zeit kämpfte Lang vergeblich um eine erweiterte Mitbestimmung in der Leitung des Deutschen Theaters. Tief enttäuscht verließ er das Haus, um in der Bundesrepublik seine „Kraft in die Entwicklung von Kunst zu investieren“. Aber hier war kein Resonanzraum für seine künstlerischen Fragen und ästhetischen Antworten. Im Spannungsfeld zwischen Erhabenheit und Lächerlichkeit sezierten die Schauspieler unter seiner Leitung die unglückseligen Lebensgeschichten ihrer Figuren bis ins Delirium kunstvoll; zuweilen, und das war die Gefährdung, verkünstelt und vertanz.

Diese Darstellungsweise wurde westwärts nicht als ein Kapitel aus der Dialektik der Gefühle begriffen, sondern als individuell-psychisches Versagen der Figuren und/oder manieriertes Darstellergehabe missverstanden. Lang erfuhr sich jetzt, dort, erstaunlich verwundert ob dessen; unverstanden.

Irgendwann zog er seinen Schluss und ging dahin zurück, von wo er aufgebrochen war. Seine Szenenstudien an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ waren Höhepunkte, noch immer stark umstritten, aber für die Studenten unvergessliche und sehr begehrte Übungen. Hier erfuhren sie, welche Handwerklichkeit ins Spiel einzubringen möglich und, wichtiger noch, tatsächlich vonnöten ist, wenn es gilt, die unheimlichen Kräfte der echten und der falschen Gefühle schauspielerisch gezielt einzusetzen – und dass der reine Selbstaussdruck immer nur der erste zaghafte Schritt dahin sein kann. //

Quelle: <https://classic.theaterderzeit.de/2020/10/38936/komplett/>

Abgerufen am: 07.07.2024